

Pamiętnik Literacki 2012, 3, s. 35-51



„Dziennik” jako Gombrowiczowska menippea

Magdalena Kowalska

MAGDALENA KOWALSKA
(Warszawa)

„DZIENNIK” JAKO GOMBROWICZOWSKA MENIPPEA

O menippejskich aspektach twórczości Gombrowicza wspomina się od czasu do czasu, choć jest to raczej marginalny wątek w „gombrowiczologii”. Przede wszystkim Danuta Danek wpisała w ten literacki kontekst *Operetkę*, w której następuje „zmieszanie powagi i śmiechu oraz tego, co niskie, z tym, co wysokie”.

Forma operetkowa, jedna z najniższych form artystycznych we współczesnej hierarchii gatunków teatralnych, łączy się tu na sposób *par excellence* menippejski z problematyką ostatecznych pytań ludzkości.

– pisze Danek¹. Z kolei Michał Legierski analizując przedwojenne opowiadanie Gombrowicza *Zbrodnia z premedytacją*, zwrócił uwagę na typowe dla menippeji „relatywizowanie prawdy”, „poddawanie próbie” światopoglądów i idei oraz używanie niskich gatunków literackich dla „wyrażania subtelnych problemów filozoficzno-etycznych”². O ile jednak *Operetka* rzeczywiście ma charakter wybitnie menippejski, o tyle wspomniane opowiadanie nie wyróżnia się pod tym względem na tle pozostałych utworów Gombrowicza, gdyż poetyka menippejska zawsze jest w nich dostrzegalna w mniejszym lub większym stopniu. Jak pisze Danek: „Menippejsko-karnawałowe właściwości kształtują całą twórczość Gombrowicza”³. Dotyczy to również *Dziennika*⁴.

Łączenie tego ostatniego utworu, reprezentującego gatunek zdecydowanie bardziej „poważny”, z tradycją menippejską może się wydać ryzykowne. Warto się jednak na to ośmielić, zwłaszcza że *Dziennik* – jak wiadomo – jest bardzo nietypową realizacją swojego gatunku: ma charakter co najmniej w takim samym stopniu poważny, publicystyczny i dokumentalny, jak niepoważny, literacki i fikcyjny. Doszukiwanie się związków *Dziennika* z menipeją można uznać za ryzykowne również ze względu na jego heterogeniczność i wielostylowość, a więc cechy, które utrudniają przypisanie go do jakiegokolwiek gatunku albo też prze-

¹ D. Danek, *Menippejskość „Dziadów” i „Operetki”*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 38.

² M. Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza*. Warszawa 1999, s. 244.

³ D. Danek, *Poetyka snu w „Operetce”*. W: *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*. Warszawa 1997, s. 62.

⁴ Do *Dziennika* W. Gombrowicza (Pośl. W. Karpiński. Kraków 1997) odsyłam skrótami: D-1 = t. 1 (1953–1956); D-2 = t. 2 (1957–1961); D-3 = t. 3 (1961–1969). Ponadto stosuję skrót B = M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970. Liczby po skrótach wskazują stronie.

ciwnie – czynią to zadanie zbyt łatwym. Ale, po pierwsze, to właśnie heterogeniczność i wielostylowość *Dziennika* zbliżają go do tradycji menippejskiej, po drugie zaś, taka archeologia gatunkowa pozwala niekiedy odkryć warstwy utworu dotychczas nie dostrzegane albo przynajmniej rzucić nowe światło na warstwy już znane i zasugerować nowy kontekst ich interpretacji. Skonfrontowanie *Dziennika* z zaproponowaną przez Michała Bachtina analizą cech gatunkowych menippe, a następnie z twórczością Lukiana z Samosaty, najważniejszego autora satyr menippejskich, pokaże, że związki *Dziennika* z tą tradycją literacką są dużo bliższe, niż mogłoby się wydawać. Znajdują tu rozwinięcie wszystkie cechy gatunkowe przypisywane menippe, przy czym niektóre pojawiają się w identycznej postaci, jaką miały w menippe klasycznej, inne natomiast uległy znacznym przekształceniom w wyniku ewolucji konwencji literackich i świadomości zachodniej w ciągu ostatnich 2000 lat. Nawet wtedy jednak pełnią one analogiczne funkcje bądź stanowią rezultat podobnej tendencji stylistycznej, podobnej postawy autora.

Zacznijmy od tego, że do cech menippe należy „wyjątkowa swoboda fabularnej i filozoficznej fikcji” (B 175), przy czym jest to fikcja, z jednej strony, przemieszana z elementami o charakterze niefikcyjnym, a z drugiej – nieraz ocierająca się o krańcowo śmiałą fantastykę. Fabuły dialogów i utworów prozatorskich Lukiana rzeczywiście są niezwykle pomysłowe i urozmaicone: bohaterowie spotykają mówiące ludzkim głosem zwierzęta, bohaterów mitologicznych lub postaci historyczne z innych epok, podróżują na księżyc, do Hadesu albo na Olimp, stają się niewidzialni itd. Takiego rozmachu trudno szukać u Gombrowicza, zwłaszcza w *Dzienniku* – ale do tej kwestii wrócę w dalszej części tekstu. Teraz chciałabym podkreślić, że w fikcji menippejskiej istotny jest nie tylko fabularny rozmach, lecz także historycznoliteracki kontekst, w jakim się ona pojawia. Bachtin pisze, że menippea wywodzi się w prostej linii z dialogu sokratycznego⁵. Otóż dialog sokratyczny:

po początkowo był gatunkiem niemal pamiętnikarskim: składał się ze wspomnień o rzeczywistych rozmowach, które prowadził Sokrates. [B 168]

Natomiast menippea:

wyzwała się z pamiętnikarsko-historycznych ograniczeń. [...] uwalnia się od podań i nie krępuje się żadnymi wymogami zewnętrznej wiarygodności życiowej. [B 168]

Tak zatem, w procesie ewoluowania jednego gatunku w drugi, dokumentarność i historyczność są stopniowo wypierane przez fikcję, a „śmiałość” tej fikcji polega nie tylko na jej wybujałej fantastyce, ale też na zintensyfikowaniu jej występowania w tradycji literackiej, w której przedtem pojawiała się znacznie mniej intensywnie. Wprowadzenie elementów fantastyki przez menippeę oznacza zerwanie z obowiązującym wcześniej stylem dokumentalnym, narusza konwencje gatunkowe i warunki „umowy” między autorem a czytelnikami. Dodajmy, że zabawa tymi konwencjami, przyjemność, jaką daje łamanie zasad i przekraczanie granic, składają się na wybitnie ludyczny charakter menippe.

Stąd już bardzo blisko do Gombrowicza. „Śmiałość” fikcji w *Dzienniku* również polega przede wszystkim na jej nieuprawnionej obecności w dziele z definicji

⁵ I – jak pisze B a c h t i n (B 173) – łączy tę tradycję z elementem „karnawałowym”.

dokumentalnym, a ludyczność *Dziennika* również wiąże się z zabawą w zacieranie przejść między fikcjonalnym a autobiograficznym trybem narracji, z przekraczaniem wyznaczonych przez tradycję literacką granic – z czego przyjemność może czerpać zarówno autor, jak i czytelnik. Nie chodzi więc nawet o ewidentne „zmyślenia”. Owszem, zdarzają się one w *Dzienniku* od czasu do czasu⁶, lecz wcale nie są nagminne i z pewnością do nich się nie sprowadza fikcjonalność *Dziennika*. Chodzi raczej o to, że całość dzieła ma złożony, fikcyjno-dokumentalny charakter. Utwór funkcjonuje równolegle w dwóch trybach: odsyła do konkretnej, dającej się historycznie potwierdzić rzeczywistości, ale jednocześnie nieustannie kwestionuje własną referencyjność⁷. Co rusz pojawiają się w *Dzienniku* sygnały, by nie czytać go jako opowieści o tym „jak było”, lecz pozwolić ujawniać się znaczeniom powstającym z napięć między elementami tekstu. Do takich sygnałów należą m.in. ewidentne zmyślenia, które sprawiają, że całość utworu nabiera znamion fikcji, niejako „zarażają” całą narrację, kwestionując jej wiarygodność również tam, gdzie mogłaby się wydawać bardziej poważna: eseistyczna, publicystyczna czy autobiograficzna. Takimi sygnałami są też rozsiane po *Dzienniku* ostrzeżenia, np.: „w każdej chwili mogę skłamać i wystrychnąć na dudka” (D-2 147), a ponadto – wyraźna alegoryczność niektórych dziennikowych opowieści⁸. Wskutek wymienionych właściwości tekstu wszystko, co Gombrowicz zawiera w *Dzienniku* – gdy przytacza rozmowy z przyjaciółmi, cytuje fragmenty listów, referuje swoje lektury, spotkania, przemyślenia, relacjonuje, co zjadł na śniadanie lub co kupił do ubrania, opisuje swoje podróże albo dłuższe pobyty w różnych miejscach – ma charakter fikcjonalny, ale jednocześnie nie traci charakteru dokumentalnego.

Poza tym nawet jeśli w fikcjach *Dziennika* nie dominuje „krańcowo śmiała fantastyka” (podobnie jak w opowiadaniach, powieściach czy dramatach Gombrowicza), to jednak nie są one całkowicie jej pozbawione. W Gombrowiczowskiej narracji często dochodzi do punktowych odchyień od realistycznego trybu opisu – te minimalne przekroczenia granic prawdopodobieństwa wystarczają jednak, by nadać większym częściom tekstu fantastyczne piętno. Towarzyszy mu zazwyczaj efekt niesamowitości, w takim rozumieniu tego słowa, o jakim pisał Sigmund Freud:

Z oddziaływaniem niesamowitym mamy do czynienia [...] gdy dochodzi do rozmycia granicy pomiędzy fantazją a rzeczywistością, gdy całkiem realnie przystępuje do nas coś, co dotąd uważaliśmy za fantastyczne [...]⁹.

⁶ Np. opowieść Gombrowicza o tym, jak zjadł spodnie w restauracji (D-3 128) albo jak był u księcia Kajetana w Sztokholmie (D-1 80–82) czy wreszcie relacja z rozmowy z fikcyjnym Girreferèstem-Prèstem, który „przyleciał z Paryża” i który w każdym akapicie nazywa się trochę inaczej: Giffelèr-Pretèt, Giffè-Prèst *etc.*, co zdecydowanie zmniejsza wiarygodność tej relacji (D-3 52–54).

⁷ R. Nycz (*Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22) pisał o sylleptycznym podmiocie *Dziennika*, czyli o „»ja«, które musi być rozumiane na dwa odmiennie sposoby r ó w n o c z e s n i e, a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyśnione, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”.

⁸ Np. anegdoty o ratowaniu żuków na plaży (D-2 52–55), o zatrzymaniu burzy ruchem ręki (D-1 282) albo o wspinaniu się na szczyt wzgórza Calvario w Tandilu (D-2 91–93).

⁹ S. Freud, *Niesamowite*. W: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997, s. 255.

Za przykład może tu posłużyć opowieść o zatrzymaniu szalejącej burzy przez podniesienie ręki (D-1 282), gdzie jedynym motywem nieprawdopodobnym jest powtórzenie „przypadkowej” zależności między owym ruchem a zjawiskiem atmosferycznym. Albo historia o ratowaniu żuków na piasku, która w niczym nie naruszała prawdopodobieństwa, gdyby nie zdecydowanie hiperboliczny obraz plaży usłanej po horyzont konającymi żukami (D-2 52–53). Nieraz ów element nieprawdopodobieństwa należy wyłącznie do sfery wyobraźni – np. w opowieści o ścieżce, która „tak jakby” ożyła pod stopami narratora (D-2 147–148), czytelnik zostaje wprost poinformowany, że ten eksces natury miał miejsce tylko w wyobraźni narratora, ale owo „tak jakby” jest znacznie mniej sugestywne niż narzucająca się wizja żywej ścieżki wijącej się pod stopami bohatera jak cielsko smoka czy węża. Nieraz wreszcie zupełnie zwyczajny element rzeczywistości może być tak wyeksponowany, że jego zbyt intensywna obecność wywołuje wrażenie niesamowitości (np. motyw „ręki” powracający na kilkunastu stronicach tomu 2 *Dziennika*, „dowcip” i „liczba” – dwa motywy wciąż pojawiające się podczas opisanego w tymże tomie podróży do Piriapolis, czy motyw „płynięcia” w *Diariuszu Rio Parana* z tomu 1). Prawie zawsze jednak głównym źródłem fantastyczności jest nie warstwa fabularna, lecz styl opisu, a opowieść Gombrowicza najczęściej zatrzymuje się na granicy prawdopodobieństwa (lub tuż poza nią). Można więc powiedzieć, że dziennikowe fikcje ocierają się o fantastykę i szaleństwo, ale tylko trochę; że popuszczanie cugli wyobraźni odbywa się w sposób ewidentnie kontrolowany. Jak gdyby ludyczna fantastyka menippejska pojawiała się w *Dzienniku* w trochę osłabionej, jakby „poważniejszej” postaci.

Ale również w klasycznej menippejskiej – jak pisze Bachtin – „śmiała fantastyka” i „przygodowość” są „umotywowane, usprawiedliwione i usankcjonowane przez cel czysto ideowy, filozoficzny” (B 176). Fantastyczne przygody bohaterów Lukiana nie mają charakteru całkiem bezinteresownego, nie służą tylko zabawieniu czytelnika, lecz niosą ze sobą wyraźne „przesłanie”. Ich ludyczność zostaje zrównoważona silnym ładunkiem ideologicznym. Można to tłumaczyć przede wszystkim okolicznością, że dialog menippejski jest satyrą, a w satyrze nawet najbardziej kunsztownym konstrukcjom fabularnym przyświeca cel: krytyka społeczeństwa i ludzkich przywar. Ale aspekt ideowy menippejski wiąże się także z jej genealogią literacką. Dialog sokratyczny, z którego menippejski się wywodzi, przedstawiał bowiem – jak pisze Bachtin – filozoficzne rozmowy „ideologów” wspólnie poszukujących drogi do prawdy. Menippejski zaś, nawet jeśli intensyfikuje pierwiastek fikcyjny i ludyczny, nie mniejszą wagę przykładu do aspektu ideologicznego. Jest to – według Bachtina – gatunek głęboko poruszający „»problemy ostateczne«. Tu poddaje się próbie ostateczne postawy filozoficzne” (B 177). Co więcej, są one nieustannie konfrontowane i porównywane ze sobą, gdyż menippejski „cechuje synkreza, zestawienie nagich »ostatecznych postaw wobec świata«” (B 176). Właśnie pod względem stosunku do filozofii oraz do tzw. „spraw ostatecznych” *Dziennik* Gombrowicza okazuje się szczególnie bliski Lukianowskiej menippejskiej.

Lukian na pierwszy rzut oka mógłby się wydać zawziętym wrogiem filozofii, kiedy z pasją – ale też z humorem – atakuje ją za dogmatyzm, obnaża absurdalność debat o rzeczach nieistotnych, wyśmiewa pleniące się szkoły i mód filozoficznych oraz niezgodność teorii głoszonych przez filozofów z ich życiową praktyką. Ale chodzi mu również o krytykę filozofii jako takiej, w czystej i nieskażonej postaci

– za jej oderwanie od rzeczywistych problemów i bezsilność w szukaniu odpowiedzi na nurtujące ludzkość pytania. Dlatego w swoich utworach Lukian konfrontuje teorie filozoficzne z codziennością, sprawdza ich funkcjonowanie w praktyce i zderza je ze zwykłymi sytuacjami ludzkiej egzystencji. Równocześnie jednak – mimo tej krytyki – dialogi Lukiana zdradzają ogromną pasję autora dla filozofii, świadczą o jego rozległej erudycji i doskonałym odczytaniu w tej dziedzinie, jakby na przekór opisanym wcześniej szyderstwom i kpinom. Niekiedy, co prawda, zarzucano owej wiedzy powierzchowność i niepełność. Władysław Madyda we wstępie do polskiej edycji dzieł Lukiana stwierdza, że jest to „autor niegłęboki”, a jego zbliżenie z filozofią „nie mogło wydać poważniejszych owoców, gdyż autor był naturą powierzchowną”¹⁰. Podobnie wypowiadał się o nim Zygmunt Leśnodorski:

jako moralista i satyryk [Lukian], śmiało krytykuje i wyśmiewa różne przejawy współczesnej sobie obyczajowości, rozsypując przy tym wiele myśli i poglądów o charakterze filozoficzno-moralnym. Za filozofa jednak nie można go uważać: ośmiesza on i wyszydza najrozmaitsze sekty i kierunki filozoficzne, jednak ściśle pozytywnego nie tworzy; krytykuje wszystko, wątpi o wszystkim¹¹.

Po pierwsze jednak, taki krytyczny i eklektyczny zarazem stosunek do filozofii wcale nie musi świadczyć o powierzchowności, lecz może być wynikiem świadomie przyjętej postawy ideologicznej. Co więcej zaś, Lukian bynajmniej nie uważał się za filozofa – jeśli już, to raczej stawiał się w roli „użytkownika” czy też „konsumenta” filozofii. Stąd właśnie wspomniany przez Bachtina synkretyzm ideowy, gdyż autor – właśnie jako konsument – przebiera wśród rozmaitych idei, ocenia je, porównuje ze sobą, z żadną jednak nie chce i nie musi się utożsamiać. Kilka Lukianowskich dialogów zawiera wręcz swego rodzaju „przeгляд” współczesnych pisarzowi doktryn i koncepcji.

Podobnie ma się rzecz z Gombrowiczem. W jego tekstach, a przede wszystkim w *Dzienniku*, można wyłonić dwa identyczne wątki krytyki filozofii jak u Lukiana: po pierwsze, podejrzliwość wobec mnożących się nadmiernie szkół filozoficznych, wobec najrozmaitszych „-izmów” w sztuce i w myśleniu, a po drugie, nieufność wobec filozofii jako takiej, za jej nieprzystawalność do codziennego ludzkiego doświadczenia. Jednocześnie u Gombrowicza – tak samo jak u Lukiana – daje o sobie znać, pomimo licznych szyderstw i kpin, jego wielka namiętność do filozofii. Pisarz nieraz podkreśla swoją kompetencję w tej dziedzinie, a surowo potępia innych polskich autorów za jej brak. Przez dziennikowe rozważania przewijają się wciąż nazwiska Jeana-Paula Sartre’a, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Kartezjusza, Friedricha Nietzschego, Sørensa Kierkegaarda czy Simone Weil. *Dziennik*, a także opowiadania, powieści i sztuki sceniczne Gombrowicza usiane są cytatami i kryptocytatami z literatury filozoficznej równie gęsto jak dialogi Lukiana. Ale Gombrowicz też nie uważał się za filozofa – nawet jeśli nieustannie do filozofii powracał, traktował ją tak samo instrumentalnie jak rzymski satyryk. Z jednej strony, angażował się w poszukiwanie odpowiedzi na najbardziej zasadnicze pytania, a w swych wywodach wciąż nawiązywał do takich zagadnień, jak

¹⁰ W. Madyda, wstęp w: Lukian, *Dialogi*. Przeł. M. K. Bogucki. Oprac. W. Madyda. T. 1. Wrocław 2006, s. XIV–XV.

¹¹ Z. Leśnodorski, *Lucjan (z Samosaty) w Polsce*. Kraków 1933, s. 4.

zło, cierpienie, ból, przemijanie, życie i śmierć, ale – z drugiej – zagadnienia te niekiedy w specyficzny dla menippego sposób „trywializował”: filozoficzne pytania oraz hipotetyczne odpowiedzi na nie osadzał w bardzo konkretnych realiach, sprowadzał z wyżyn abstrakcji do parteru banalnej codzienności, rozważał na przykładach wziętych z codziennego życia. Tak jak Lukian, wołał też sprawdzać idee w działaniu, zamiast rozpatrywać problemy teoretyczne w oderwaniu od ich funkcjonowania praktycznego. Nieobcy był mu również, wspomniany przez Bachtina, synkretizm ideowy – *Dziennik* to w pewnej mierze prywatny, autorski „przeгляд” istotnych szkół filozoficznych, systemów myślenia, wierzeń religijnych; stanowi on eklektyczne zestawienie „ostatecznych postaw wobec świata”. Stosunek pisarza do tych postaw jest równie zdystansowany i równie instrumentalny, jak Lukiana: chodzi o ich wypróbowanie, sprawdzanie, a nie o opowiedzenie się za którąś z nich. W odniesieniu do Gombrowicza często formułowane są opinie podobne do tych na temat Lukiana, choć dzisiaj już raczej bez negatywnego wydźwięku: tak więc Gombrowicz to „wróg teorii, ideologii, systemów”¹², który „Nie przestawał rozważać rozmaitych doktryn, ale nie chciał poddać się żadnej”¹³.

Lukian i Gombrowicz nie tylko mieli podobny stosunek do filozofii – krytyczny i namiętny zarazem, lecz także w podobny sposób wyrażali go w literaturze. Lukian jest np. autorem dialogu zatytułowanego w polskim przekładzie *Licytacja żywotów filozoficznych*. Opisuje w nim targ, na którym zamiast niewolników wystawiono rozmaitych sławnych filozofów:

Zeus (do sług): [...] niech kupujący schodzą się do hali. Wystawimy na sprzedaż Zakony Filozoficzne wszelkiego rodzaju i rozmaitych kierunków¹⁴.

Wystawia się więc kolejno Pitagorasa, Diogenesa, Heraklita, Sokratesa, Chryzypa i Sceptyka, a kupujący grymaszą, dopytują się, co ci filozofowie mają do zaoferowania, ośmieszając ich przy tym i doprowadzając ich teorie do absurdu. Bardzo bliski temu dialogowi jest fragment *Dziennika*, w którym również pojawia się motyw wydawania modnych szkół filozoficznych na łaskę i niełaskę klienta:

Czytając mój dziennik, jakiego doznajecie wrażenia? Czyż nie takiego, że wieśniak z Sandomierskiego wszedł do fabryki roztrzęsionej, wibrującej i spaceruje po niej, jakby chodził po własnym ogrodzie? Oto piec rozżarzony, w którym fabrykują się egzystencjalizmy, tu Sartre z rozpalonego ołowiu przyrządza swoją wolność-odpowiedzialność. [...] Oto czeluść katolicyzmu. Tam dalej huta marksizmu, tu młot psychoanalizy, oto studnie artezyjskie Hegla i obrabiarki fenomenologiczne [...]. Ale ja przechadzam się wśród tych maszyn i wytworów z miną zamyśloną i zresztą bez większego zainteresowania [...]. I co pewien czas, próbując tego lub owego wyrobu [...], mówię: – Hm..., hm..., to jakieś dla mnie za twarde... Albo: – To na moją miarę zbyt obfite... [...] Oto wśród producentów zjawił się konsument! [D-1 145–146]

Z kolei w dialogu *Ikaromenippos, albo podróż napowietrzna* Lukian opowiada, jak Menippos, przytroczywszy skrzydła orła, wleciał do siedziby bogów, by znaleźć odpowiedź na dręczące go pytania. Wcześniej szukał jej u filozofów, ale oni nie umieli mu jej wskazać, zamiast tego zrobili mu jeszcze większy mętlik w głowie. Później okazuje się, że i u bogów Menippos nie znajdzie odpowiedzi,

¹² J. Margański, *Gombrowicz – wieczny debiutant*. Kraków 2001, s. 134.

¹³ J. Błoński, „*Dziennik*”, czyli *Gombrowicz dobrze utemperowany*. W: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 2003, s. 146.

¹⁴ Lukian, *Licytacja żywotów filozoficznych*. W: *Dialogi*, t. 2, s. 123.

gdyż są oni równie mało wiarygodni jak filozofowie. Znamienna jest końcowa scena, w której Zeus przemawia do zgromadzonych bogów, opisując im zjawisko rozplenięcia się szkół filozoficznych na ziemi:

Otóż od niejakiego czasu rozwiłmożył się na świecie pewien rodzaj ludzi, leniwy, kłótlivy, nadęty, gniewliwy, żarłoczny, tumanowaty, gburowaty, bezecny [...]. Ci tedy ludzie, podzieliwszy się na szkoły i wymyśliwszy przeróżne labirynty słów, ponadawali sobie nazwy stoików, akademików, epikurejczyków, perypatetyków i inne jeszcze śmieszniejsze¹⁵.

Gdy tylko Zeus kończy, jego słuchacze zaczynają wykrzykiwać: „Zabij gromem! Spal! Zdruzgotaj! Do otchłani z nimi! Strąć do Tartaru jak gigantów!”¹⁶ Trudno oprzeć się wrażeniu, że Lukianowi dość bliskie musiały być te słowa, nawet jeśli w tej fikcji włożył je w usta rozeźlonych bogów... Znowu narzuca się porównanie z utrzymanym w bardzo podobnym tonie fragmentem *Dziennika*, w którym Gombrowicz proponuje, by ostatecznie rozprawić się z tyranią profesorów i naukowców:

Co ma zrobić człowiek – zwyczajny – gdy spotka człowieka uczonego? I gdy naukowiec osaczy go swoją wiedzą skoncentrowaną – *besserwisser*? Jakże zwykłemu człowiekowi pozostają środki obrony? Nie wiedzieli. Objąsniłem ich tedy, że najstosowniejszym kontrargumentem będzie uderzenie – pięścią lub nogą – w samą osobę specjalisty. [D-2 271]

Zachęty do wymierzania profesorom „kopniaków” i „kuksańców” przewijają się przez kolejne akapity i stopniowo zyskują na śmiałości i agresywności: „*Wtorek*: W brzuch! Albo w zęby! *Środa*: W mor... *Czwartek*: Trrrrrach! I jazda na całego!” (D-2 272–273).

Gombrowicz i Lukian bardzo podobnie dawali wyraz swemu przekonaniu, że z perspektywy zwykłego człowieka systemy filozoficzne nie są aż tak istotne, jakby sobie tego życzyli ich twórcy. Kiedy zaś ci traktują je zbyt poważnie, jako coś koniecznego i ostatecznego, stają się śmieszni – i niepoważni. Jak napisał Gombrowicz: „Przerażeni widzimy, że to im poważniejsze, tym mniej poważne!” (D-1 292). Menippa zaś, nawet gdy porusza tak doniosłe kwestie, czyni to w bardzo szczególny sposób. Bachtin zdecydowanie podkreśla, że celem nie jest tu „pozytywne zobrazowanie prawdy”, lecz „jej poszukiwanie, prowokowanie i zwłaszcza wypróbowanie” (B 176), gdyż menippea, tak samo jak dialog sokratyczny, przeciwstawia się „oficjalnej metodzie homofonicznej”, „roszczącej pretensje do posiadania gotowej prawdy” (B 169). Zamiast niej badacz proponuje prawdy rodzące się w rozmowie, dialektyczne; ukazuje starcie między ideami, czyni czytelnika świadkiem agonu ideologicznego. Forma dialogu, którą zazwyczaj przybiera klasyczna menippea, wydaje się szczególnie do tego predestynowana. Jeszcze w przypadku dialogów sokratycznych można by tu wysunąć zastrzeżenie, że są one tak ustawione, by wyeksponować „słuszną” ideę głoszoną przez Sokratesa, a pogryźć i ośmieszyć wszystkie inne, sprowadzając je do absurdu. Specyficzny charakter takiej dialogiczności zabawnie określił Slavoj Žižek:

jestem wprawdzie zwolennikiem dialogu, ale w wersji platońskiej – czyli jeden człowiek cały czas mówi, a drugi co dziesięć minut wtrąca: „Na Zeusa, słusznie panwisz, Sokratesie”¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*, s. 133.

¹⁶ *Ibidem*, s. 135.

¹⁷ S. Ž i ž e k wyraził się tak w rozmowie, która odbyła się w warszawskim Collegium Civitas

Ale już w dialogach menippejskich rzecz ma się trochę inaczej. Toczą się one między równoważnymi ideami, żadna z nich nie jest nadrzędna – nadrzędny charakter ma najwyższy dystans, z jakim wszystkie są potraktowane. To zderzanie i konfrontowanie ze sobą stanowisk umożliwia również wprowadzana do menippeji fikcja, która raczej sugeruje znaczenia, niż formułuje je w gotowej, nieodwołalnej postaci i pozwala zachować w tekście margines wieloznaczności.

Gombrowicz w *Dzienniku* bardzo często ucieka się do obu wspomnianych form. Fikcja, o której była już mowa, pozwala mu sprowadzać debaty filozoficzne do życiowego konketu, przedstawiać je w formie anegdoty, co, po pierwsze, zwiększa ludyczność utworu, a po drugie, otwiera go na liczne, różnorodne i równorzędne, interpretacje. Tak samo intensywnie występuje w tekście *Dziennika* dialog – stanowi on tam właściwie dominujący tryb wypowiedzi: od scenek-rozmów formalnie rozpisanych na role, przez obfite cytowanie korespondencji z czytelnikami i kolegami po piórze, po fragmenty prozy mocno zdialogizowanej wewnętrznie. Co prawda, dialogi te – podobnie jak sokratejskie – sprawiają wrażenie, jakby tylko pozorowały wymianę myśli, a tak naprawdę apodyktycznie narzucały jedynie słuszny pogląd autora. To samo zastrzeżenie można by odnieść do dziennikowych fikcji, one bowiem, z jednej strony, dopuszczają wielość interpretacji i otwierają tekst na interwencje czytelnika, a z drugiej – często są wyraźnie podporządkowane nadrzędnej tezie, którą mają ilustrować. Co więcej, w *Dzienniku* dociekania filozoficzne Gombrowicza tylko czasami są sfikcjonalizowane – równie często autor odrywa swój wywód od konketu i filozofuje jak najbardziej poważnie. To wszystko jednak ani trochę nie umniejsza niewątpliwej tendencji pisarza do konfrontowania ze sobą koncepcji filozoficznych, do ich „poszukiwania, prowokowania i zwłaszcza wypróbowania”.

Dodajmy jeszcze, że „próbny” i nieostateczny status twierdzeń wypowiedzianych w klasycznej menippeji wynika również z jej powiązań z satyrą. Jakikolwiek prezentowane w niej „prawdy” mogą mieć charakter tylko i wyłącznie negatywny, satyra bowiem zawsze polega raczej na podważaniu i ośmieszaniu istniejących przekonań, mitów, schematów działania i myślenia, niż na konstruowaniu nowych. Także w tym sensie więc menippea przeciwstawia się „oficjalnej homofonii”, która „rości pretensje do posiadania gotowej prawdy”. *Dziennik* zaś nie jest, co prawda, satyrą, ale przenika go ta sama tendencja do weryfikowania i falsyfikowania zastanych sposobów myślenia, przekładająca się na niezwykle prowokacyjny aspekt dzieła. Gombrowicz rzadziej mówi w *Dzienniku*: „J e s t tak czy tak”, a częściej: „N i e j e s t tak, jak się wam wszystkim wydaje”. Zmuszanie czytelnika do nieustannej refleksji nad własnymi przyzwyczajeniami, wierzeniami i przekonaniem, kwestionowanie oczywistości, negowanie rozpowszechnionych poglądów na poezję, malarstwo, patriotyzm itd. – wszystko to również wpisuje się w omówioną przez Bachtina tendencję do prowokowania i wypróbowywania prawdy, zamiast jej „pozytywnego obrazowania”. *Dziennik* w wybitnie menippejski sposób przedstawia „przygody prawdy”, ukazuje myśl w działaniu, zamiast eksponować oczywistą i niepodważalną prawdę na piedestale, w całym jej majestacie.

26 III 2007, z inicjatywy dodatku do „Dziennika” – „Europy” (2007, nr 156, z 31 III). Debatę prowadził M. Nowicki, udział w niej wzięli, oprócz Żiżka, A. Bielik-Robson i A. Walicki.

Bachtin zaznacza też, że „ziemskie przygody prawdy” często:

rozgrywają się na gościach, w lunaparkach, w złodziejskich spelunkach, w karczmach, na rynku ulicznym, w więzieniach, w tajemnych miejscach kultowych orgii erotycznych. [B 177]

Nazywa tę cechę „naturalizmem spelunkowym”. Pisze też, że owa „spelunkowość” nierzadko przeradza się w ciemną symbolikę, zyskującą czasem wręcz wymiar „mistyczno-religijny”. Również aranżowane przez Gombrowicza w *Dzienniku* „przygody prawdy” rozgrywają się nieraz w rejonach niższych, kompromitujących, zmarginalizowanych. Realizacjami konwencji „spelunkowej” są przede wszystkim opowieści o dzielnicy Buenos Aires, Retiro. Ale nie tylko – taki charakter ma też np. wyznanie Gombrowicza o tym, jak nabazgrał ołówkiem nieprzyzwoity napis w toalecie (D-1 236). Maria Janion skomentowała tę opowieść następująco:

w systemie kultury, przeciw któremu konfesja zostaje skierowana, wychodki stanowią rodzaj „podziemia”, rodzaj „kontrkultury”, a do zachowań najbardziej „niskich” należy wypisywanie nieprzyzwoitości w ustępie (coś na poziomie „zaczepiania sług chustkowych” z opowiadania *Na kuchennych schodach*)¹⁸.

Niezaprzeczalny jest także symboliczny czy wręcz mistyczny charakter ciemnych miejsc na mapie świata przedstawionego w *Dzienniku*. Gombrowicz tak wspomina Retiro:

Ileż to razy zdarzało mi się porzucać artystyczne lub towarzyskie zebrania, aby tam, na Retiro, na Leandro Alem, włóczyć się, popijać piwo i z najwyższym przejęciem łowić błyski bogini, sekret życia rozkwitającego, a zarazem poniżonego. [D-1 209]

Nie jest to więc może miejsce „kultowych orgii erotycznych”, jak sugerował Bachtin, ale z pewnością przenika je „ciemna” symbolika, odsyłająca do zakazanych sfer ludzkiej seksualności. Nieraz padają w *Dzienniku* takie zwroty jak: „ciemność Retiro” (D-1 209) czy „noc Retiro” (D-1 211).

Co więcej, owo poszukiwanie „życia poniżonego” daje autorowi specyficzną perspektywę poznawczą, punkt oparcia w dążeniu do kwestionowania, a nawet kompromitowania poważnej, oficjalnej kultury. „Dość mi było na jeden moment związać się duchowo z Retiro, a język kultury zaczynał brzmieć w uszach fałszywie i pusto” – czytamy w *Dzienniku* (D-1 227). Bo też „spelunkowość” tego utworu nie sprowadza się do podejrzanych i kompromitujących miejsc w geografii otaczającego nas świata – obejmuje również podejrzane i kompromitujące wymiary psychiki oraz kultury. Na ten aspekt twórczości Gombrowicza jako pierwszy zwrócił uwagę Bruno Schulz, dostrzegając w *Ferdydurke* „uboczne i odpadkowe produkty procesów kulturalnych”, „świat kanałów i odpływów”, „ogromną kloakę kultury”¹⁹. Pisała o niej również Janion, tak objaśniając Gombrowiczowski „pociąg do niższości”:

Chodzi tu o „znizanie się” autora, bynajmniej jednak nie w sensie ziemiańskim czy pozytywistycznym („schodzenia ku maluczkim” albo „w niziny społeczne”), lecz w sensie „zbrukania się”, rozkosznego stopienia się z niższością, które zawsze tak bardzo Gombrowicza po-

¹⁸ M. Janion, „Ciemna” młodość Gombrowicza. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór, oprac. Z. Łapiński. Kraków 1984, s. 495.

¹⁹ B. Schulz, „*Ferdydurke*”. W zb.: jw., s. 51.

ciągało – od podejrzanych przedmieść Warszawy do równie podejrzanej dzielnicy Buenos Aires – Retiro²⁰.

W przedwojennej twórczości pisarza ten „pociąg do niższości” przyniósł całą plejadę postaci z marginesu „oficjalnego” życia (służące, parobcy, młodzieńcy, brzydule, niewinne dziewczęta i naiwne – nawet jeśli wyzwolone – pensjonarki). W *Dzienniku* zaś stał się również materiałem refleksji teoretycznej. Można powiedzieć, że Gombrowiczowski kult młodości rozdziela się na dwa równoległe wymiary. Z jednej strony, jest to głęboko poważna fascynacja jej demonicznym pięknem, z drugiej zaś – z ducha niepoważna fascynacja niedojrzałością, czyli tym, co jest w człowieku niewyrobione, nieokresane, co nieustannie zagraża mu degradacją. Tak rozumiana niedojrzałość to już nie etap życia, który człowiek zostawia za sobą w trudnej wędrówce do dojrzałości, lecz raczej stała i nieusuwalna składnik ludzkiej egzystencji, kompromitująca częśćka ludzkiego „ja”, sprawiająca, że – jak pisał Gombrowicz – „kulturze naszej nie możemy wewnątrznie sprostać” i „w głębi jesteśmy wieczystymi chłystkami” (D-2 9–10).

Do tych kompromitujących i niskich obszarów kultury, które Gombrowicz z upodobaniem penetruje w *Dzienniku*, należy zaliczyć też głupotę. Wątek ten pojawia się od czasu do czasu, osiągając kulminację w tomie 3, gdzie powraca jak refren mocne i prowokacyjne hasło: „Im mądrzej, tym głupiej”. Od razu więc widać, że chodzi tu o głupotę nie jako antytezę rozumu, lecz o głupotę, w którą rozum sam się przeraża, gdy bierze siebie zbyt poważnie i nie chce widzieć swojej śmieszności. W *Dzienniku* znacznie częściej mowa o głupocie uczonych, profesorów, felietonistów, krytyków literackich niż o głupocie ludzi niewykształconych i niewyrobionych intelektualnie. Gombrowicz pisze:

Dzieje kultury wykazują, że głupota jest siostrą bliźniaczą rozumu, ona rośnie najbujniej nie na glebie dziewiczej ignorancji, lecz na gruncie uprawnym siódmym potem doktorów i profesorów. [D-1 291]

„Spelunkowość” menippej blisko się wiąże z inną cechą wymienioną przez Bachtina, a mianowicie ze skłonnością do „skandalów, ekscentrycznych zachowań, niestosownych wypowiedzi i przemów, czyli wszelkiego rodzaju zakłócania powszechnie przyjętego trybu spraw ludzkich” (B 180).

W *Dzienniku* nietrudno się doszukać najróżniejszego rodzaju „niestosowności”. Można do nich zaliczyć np. popisywanie się przez autora niesmacznymi żartami (wspomniana opowieść o napisie na ścianie w toalecie albo sztubacka anegdota o nadmuchanej prezerwatywie unoszącej się nad stadionem, itd.). Niestosowne jest również używanie wybitnie kolokwialnych zwrotów, takich jak: „z czym do gościa”, „do cholery”, „nabieranie gości”, „w mordę”, lub zwracanie się do krytyków i czytelników *per* „matoly”, „dudki” czy „kmiotki”. Wreszcie do niestosowności zalicza się i to, co stanowi o prowokacyjności *Dziennika*, a więc bezpardonowe kwestionowanie i ośmieszanie powszechnie przyjętych mniemań, ataki na wielką sztukę i poezję, profanowanie *Boskiej Komedii* w eseju o Dantem, wreszcie – nieskromne przechwalanie się własnym talentem albo drzewem genealogicznym.

Bachtin pisze także, że akcja menippej często rozgrywa się jednocześnie na

²⁰ Janion, *op. cit.*, s. 493.

trzech planach: na Olimpie, na ziemi i w świecie podziemnym, a chętnie stosowaną w niej formą są tzw. „dialogi u progu” i „rozmowy zmarłych”. Bohaterowie menippejscy zapuszczają się do siedzib nieśmiertelnych i do Hadesu, toczą spory z bogami, z bohaterami mitologicznymi i literackimi. Również ta tendencja znajduje swoją realizację w *Dzienniku*. Pojawiają się tu nawet – co prawda, tylko śladowo – rozmowy zmarłych w najbardziej klasycznej formie. Zdzisław Łapiński zauważył, że do takiej właśnie konwencji literackiej należy zaliczyć esej o Dantem zawarty w tomie 3 *Dziennika*²¹. Podobnie jak – dodajmy – wyobrażoną przez Gombrowicza rozmowę ze Stanisławem Wyspiańskim: „Jakiż dialog wywiązałyby się między Wyspiańskim a mną, gdybyśmy mogli spotkać się na czarnej kawie?” – pyta autor *Dziennika* i zaraz rozpisuje króciutką wymianę zdań na temat stosunku swojego i autora *Wesela* do własnego narodu (D-2 71). Nie chodzi o to, by dowodzić, że Gombrowicz świadomie nawiązuje do owej starożytnej tradycji, raczej o to, by podkreślić wybitnie menippejskie upodobanie do aranżowania spotkań postaci, które w realnym świecie nie mogłyby się spotkać, i do wprowadzania ich w dialog. A w konsekwencji – do konfrontowania minionych tradycji ze współczesnością i kwestionowania odwołujących się do tej przeszłości mitów. Ta sama tendencja ujawnia się w „rozmowie” z Sartrem (tym razem niemożliwej ze względu na geograficzne, a nie czasowe rozminięcie się interlokutorów) za pośrednictwem niejakiego Girreferèsta-Prèsta. Gombrowicz, zamiast bezpośrednio przedstawić swoją polemikę, rozpisuje fikcyjny dialog, w którym fikcyjny Girreferèst-Prèst odgrywa rolę *porte-parole* filozofa, w czym ma go uwiarygodnić fakt, że dopiero co „przyfrunął z Paryża”. Idąc dalej tym tropem, znajdziemy w *Dzienniku* wiele przykładów takich konfrontacji – utwór jest przecież w znacznej mierze polemiczną rozmową z minioną i współczesną kulturą i z wielkimi postaciami przeszłości. Zaproszeni do niej są nie tylko Dante, Wyspiański czy Sartre, ale też Adam Mickiewicz z całą tradycją romantyczną, Młoda Polska, Dwudziestolecie międzywojenne, Skamander, a z niepolskich pisarzy i filozofów – m.in. Honoré de Balzac, Marcel Proust, Fiodor Dostojewski, wspomnieni już: Søren Kierkegaard czy Simone Weil, i inni. Nawet jeśli te rozmowy nie zawsze przybierają wizualną formę dialogu, to prawie w każdym przypadku zapisane są prozą mocno zdializowaną wewnątrz, punktowaną nieustającymi zwrotami w toku myślenia²², przytaczaniem cudzych wypowiedzi (w mowie zależnej lub pozornie zależnej), polemicznymi uwagami Gombrowicza i wyobrażonymi ripostami przeciwnika. Trzeba jednak podkreślić, że w Gombrowiczowskiej wersji menippeji te rozmowy z dawnymi mistrzami zachowują, co prawda, charakter prowokacyjnie desakralizujący, ale o wiele słabszy niż w klasycznej menippeji jest w nich pierwiastek fikcyjno-ludyczny.

U Bachtina czytamy dalej:

w menippeji zjawia się szczególny typ fantastyki eksperymentalnej [...], rodzaj obserwacji dokonywanej z jakiegoś niezwykłego punktu widzenia, na przykład z dużej wysokości, co zmienia wszystkie proporcje i skalę zarówno przedmiotów, jak i zjawisk. [B 179]

²¹ Z. Łapiński, *Ja, Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985, s. 89.

²² J. Mukařovský (*Dialog a monolog*. W: *Wśród znaków i struktur*. Przeł. J. Maýeñ. Warszawa 1970, s. 192) uznaje „zwroty znaczeniowe” za najważniejszy element odróżniający dialog od monologu.

Bohaterowie Lukiana bowiem nieraz przytracają skrzydła i wzlatają nad ziemią, stają się niewidzialni albo zrzucają postać ludzką i dzięki tym czarodziejskim sztuczkom mogą obserwować innych z ukrycia. Janusz Margański, pisząc o przedwojennych opowiadaniach Gombrowicza, też posłużył się metaforą nawiązującą do nauk eksperymentalnych – stwierdził, że niektóre wyprawy podejmowane przez bohaterów tych nowelek „odbywają się właściwie w warunkach laboratoryjnych: zamknięta przestrzeń statku rzuconego w bezmiar oceanu, sfera szklanej kuli czy batyskafu zanurzonych w morskiej głębinie”²³.

To umożliwia narratorowi przeprowadzanie „eksperymentów myślowych”, mających na celu „rozpoznanie [przez bohatera] sytuacji w świecie”²⁴. Jeśli chodzi o *Dziennik*, nie znajdziemy w nim ani czarodziejskich sztuczek, ani nawet fantastyczno-naukowych „eksperymentów”. Jeśli mimo to można mówić o uprzywilejowanym (i w tym sensie „niezwykłym”) punkcie widzenia narratora-bohatera, to raczej będzie nim chłodny, analityczny dystans do przedstawianej rzeczywistości. Narrator zazwyczaj wyłącza siebie poza sytuację, w której się znalazł, oraz poza grupę ludzi w tej sytuacji uczestniczących, i zawsze obserwuje ich z dystansu: np. gdy opisuje kolegów po piórze, zgromadzonych na rozmaitych uroczystościach i zebraniach, albo ludzi wylegujących się w strojach kąpielowych na plaży czy rozbawionych tańcem i alkoholem na przyjęciach towarzyskich. Zawsze ustawia się w roli zewnętrznego obserwatora, nigdy – uczestnika tych społecznych rytuałów. Ową uprzywilejowaną perspektywę Gombrowicz zawdzięcza w dużej mierze specyficznej tożsamości, jaką konstruuje dla siebie w *Dzienniku*: pozwala mu ona być jednocześnie bohaterem, autorem i narratorem. Jeszcze raz zacytuję wypowiedź Margańskiego, odnoszącą się, co prawda, znowu do opowiadań z *Pamiętnika*, ale jeszcze lepiej stosującą się do omawianego tutaj utworu:

Gombrowicz, delegując w świat powieści swoją podmiotowość, dopuszcza się – niejako śladem Pascala i siedemnastowiecznych naukowców – czegoś w rodzaju „eksperymentu myślowego”, przeprowadzanego z chłodną scjencyczną kalkulacją²⁵.

Autor *Dziennika* również „deleguje swoją podmiotowość” w świat fikcji, a „Witold Gombrowicz”, będąc po części narratorem, autorem i bohaterem, mówi z perspektywy zewnętrznej i wewnętrznej jednocześnie, zyskuje dostęp do różnych manewrów niedostępnych pisarzowi w bardziej klasycznej sytuacji: może nagle wycofywać się z tego, co właśnie powiedział, zrzucając całą odpowiedzialność na fikcyjnego narratora czy bohatera; albo odwrotnie: z wyżyn swojej „autorskiej” pozycji może nagle atakować czytelnika, przekonanego, że ma do czynienia z fikcyjnym bohaterem.

Bachtin dodaje tutaj, iż szczegółna perspektywa narracji w *menippeï* często polega również na „eksperymentowaniu moralno-psychologicznym”, na wprowadzaniu protagonisty w „niezwykłe stany psychiczne” (m.in. „osobliwe sny, rozdwojenia osobowości, namiętności na pograniczu szaleństwa” itd.) (B 182). Znowu – w *Dzienniku* taki zabieg pojawia się bardzo często. Narracja nieraz jest prowadzona z perspektywy dziwnego osłabienia percepcji („widać było, że mecz,

²³ Margański, *op. cit.*, s. 62.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

a mimo to nie byłem taki pewny, czy nie pogrzeb” (D-3 47)). Autor-narrator podkreśla czasem uczucie senności bądź zmęczenia, wywołując wrażenie, że opowieść wymyka mu się spod kontroli („rozleniwienie..., rozluźnienie... jak przyjemnie – nie wiedzieć dobrze – pozwolić, by się mówiło samo...” (D-3 43)). Wreszcie osobliwa perspektywa narracji nader często bywa usprawiedliwiona upojeniem alkoholowym („Zjawiłem się na zabawie tanecznej o 2-jej rano, mając w sobie, oprócz indyka, sporo wódki i win” (D-1 99); „wracając ze smakowitego *bistro* z dobrym w głowie winem” (D-3 130); „zawezwałem tedy kelnera, aby mi dostarczył dwóch butelek, jedną białego a drugą czerwonego, i obie zacząłem doić!” (D-2 252)).

Kolejną cechą menippej jest „szerokie zastosowanie przytoczeń innych gatunków”, co z kolei „wzmaga jej wielostylowość i wielotonacyjność”. Wszystko to, zdaniem Bachtina, wiąże się z jej „nowym podejściem do słowa jako materii literatury” (B 181–182). Widać to dobrze w dziele Lukiana, które jest misterną siatką utkana z cytatów i aluzji: z niezwykłą wirtuozerią pisarz z utartych toposów i stereotypowych konwencji tworzy satyrę na współczesny sobie świat. Pod tym względem zapewne trudno znaleźć w XX-wiecznej literaturze utwór bardziej menippejski niż *Dziennik*.

Literaturę robi się przeto nie tylko ze słów, robi się ją także – z literatury. I tu właśnie wyłania się wielkie dzieło Witolda Gombrowicza.

– pisze Michał Głowiński we wstępie do swojej książki²⁶, w której mowa jest przede wszystkim o tym, jak Gombrowicz do własnych celów artystycznych wykorzystuje tradycję literacką i tworzy swoje teksty:

z utartych fabuł, z zakotwiczonych w społecznej wyobraźni obrazów i stereotypów, z utrwalonych wzorców, do których tak się przyzwyczailiśmy, że wydają nam się naturalne i przezroczyste²⁷.

Intertekstualność Gombrowicza stała się już przedmiotem wielu ciekawych analiz. Oprócz cytowanego tu Głowińskiego, zajmował się tym zagadnieniem także Margański, przede wszystkim w artykule *Co robić z cytatami u Gombrowicza?*²⁸ oraz w przywoływanej już książce *Gombrowicz – wieczny debiutant*. Mniej jednak mamy prac na temat intertekstualności *Dziennika*, a – jak słusznie zauważa Olaf Kühl:

Dziennik, którego narrator jest chyba najbliższy realnemu autorowi, jest tak bogaty w różne głosy i poglądy, że wielogłosowość tego tekstu wymagałaby osobnego badania²⁹.

Równie intensywnie występuje w *Dzienniku* inna cecha menippej, ta mianowicie, że – jak pisze Bachtin – „obfituje ona w kontrasty i oksymorony”. Nie trzeba chyba szeroko rozwódzić się nad wyjątkową skłonnością Gombrowicza do podważania każdej tezy antytezą i nieustannego zaprzeczania samemu sobie. Formulowane przez niego poglądy często układają się w ciągi paradoksów, a antyno-

²⁶ M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002, s. 6.

²⁷ *Ibidem*, s. 5.

²⁸ J. Margański, *Co robić z cytatami u Gombrowicza?* „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1.

²⁹ O. Kühl, *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*. Przeł. K. Nie wrzęda, M. Tarnogórska. Kraków 2005, s. 153.

miczność wydaje się wręcz naczelną figurą jego myślenia. Ta cecha jego pisarstwa była już szeroko omawiana przez krytyków. Jan Błoński stwierdza np.:

Jeśli [...] uściślić, uporządkować Gombrowiczowskie przeświadczenia, zaraz stają one dęba albo nawet unieważniają się wzajemnie!³⁰

Jerzy Jarzębski z kolei, analizując Gombrowiczowskie upodobania filozoficzne, zauważa:

jakieś szczególne prawidło decyduje, że fascynują pisarza ci przede wszystkim, którzy przez całe życie walą głową o mur zbudowany z nierozwiązywalnych sprzeczności³¹.

Janusz Margański konstatuje zaś:

W zarysach dyskursów Gombrowicza, we fragmentach wywodów widać skłonność do sytuowania się w obliczu sprzeczności, która, z jednej strony, objawia się wyraźnym zainteresowaniem dla dialektyki, z drugiej zaś – przynosi wiele konstatacji o nieprzezwyrodnym antynomiamiach³².

Równocześnie jednak – jak gdyby wbrew tej tendencji do zaprzeczania samego siebie – Gombrowicz wykląda w *Dzienniku* swoją bardzo spójną i konsekwentną wizję świata, a nawet rysuje program przemiany stosunków międzyludzkich. A to zbliża go do innego punktu z wyliczenia Bachtina, a mianowicie do utopijności menippej. Jak stwierdza badacz:

menippea często wprowadza elementy utopii społecznej w formie marzeń sennych lub podróży w nieznanne kraje. [B 181]

W *Dzienniku* nie znajdziemy wprawdzie opisów dalekich, fantastycznych krain, w których społeczeństwa funkcjonują wedle innych, doskonalszych zasad, ale za to zawiera on bardzo wyrazistą wizję zrewolucjonizowania pewnych dziedzin ludzkiego życia. Gombrowiczowskie prowokacje nie uderzają na oślep – wręcz przeciwnie, stoi za nimi konkretny i konsekwentny program, w imię którego pisarz nawołuje do swego rodzaju rewolucji. Chodzi przede wszystkim o jego upartą walkę o powszechne zrozumienie mechanizmów rządzących stosunkiem ludzi do sztuki, o nowe „widzenie sztuki”, które „odbije się na całym naszym z nią obcowaniu”, które sprawi, że człowiek będzie „inaczej słuchał koncertu, inaczej podziwiał wielkich mistrzów, inaczej oceniał poezję” (D-1 35). Taką samą rewolucję chciałby Gombrowicz przeprowadzić w dziedzinie stosunku Polaków do Polski (to kolejny powracający wątek *Dziennika*) i w wielu innych dziedzinach. Gdyż, jak sam napisał – tu najważniejsza jest metoda: „Zwróćcie uwagę na moją metodę i spróbujcie zastosować ją do rozładowania innych mitów” (D-1 83). Wbrew pozorom więc w *Dzienniku* występują również elementy utopii społecznej.

Na koniec Bachtin nazywa menippeę gatunkiem dziennikarskim starożytności, „żywo reagującym na ideologię dnia bieżącego”, charakteryzującym się publicystyczną wrażliwością na aktualne wypadki. Również pod tym względem *Dziennik*

³⁰ J. Błoński, „*Dziennik*”, czyli *Gombrowicz dobrze utemperowany*, s. 145.

³¹ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 99.

³² Margański, *Gombrowicz – wieczny debiutant*, s. 132.

ma z menippeą wiele wspólnego – jest to przecież utwór powstający w odcinkach, stanowiący odpowiedź na współczesne wydarzenia, zarówno polityczne, jak i literackie, oraz na polemiki czytelników.

Wszystkie wymienione przez Bachtina cechy menippe (jak widać, w mniej lub bardziej zmodyfikowanej postaci występujące także w *Dzienniku*) są bardzo różnorodne, ale mają pewien wspólny mianownik – wytwarzają w tekście niezwykle intensywny, transgresyjny ruch. Jest to ruch, po pierwsze, wertykalny, wzdłuż osi góra–dół, zarówno w znaczeniu dosłownym: między państwem podziemnym, ziemią a Olimpem czy między siedzibami bogów a nędznymi ludzkimi „spelunkami”, jak i w przenośnym: narracja przechodzi od spraw wzniosłych do niskich, sprowadza poważne zagadnienia filozoficzne do banalności codziennego życia, łączy erudycyjność z błazenadą i trywialnością. Po drugie zaś jest to ruch o wymiarze horyzontalnym, polegający na nieustannym forsowaniu różnego rodzaju granic: tych ustalonych przez konwencje literackie (między różnymi stylami, rejestrami języka i gatunkami) i przez konwencje obyczajowe (chodzi tu o „spe-lunkowość” menippe, o jej skłonność do skandalu i do niestosowności) oraz tych między fikcją a rzeczywistością. Ten ruch menippe przejawia się również w skłonności do zajmowania pozycji krańcowych, co znajduje wyraz w konstruowaniu narracji z perspektywy stanów psychicznych wykraczających poza granice „zwykłej” świadomości i z perspektywy sytuacji wykraczających poza „zwykłe” ludzkie doświadczenia, w eksplorowaniu granic poznania i w szukaniu odpowiedzi na kwestie ostateczne.

Istotną cechą tego transgresyjnego ruchu stanowi jego dwustronność czy raczej: odwracalność. Powaga jest tu obracana w niepowagę, a niepowaga okazuje się tak naprawdę poważna; to, co niskie, zostaje uwzniośnione, a to, co wysokie – ponizzone i skompromitowane. A tendencja do krańcowości ulega zniwelowaniu w wyniku faktu, że w menippe zawsze istnieje możliwość wycofania się z tych skrajnych pozycji, zdystansowania się wobec nich głośnym i wyzwajającym śmiechem. To jeszcze jedna cecha stylu menippejskiego, którą Bachtin wymienia na samym początku swojego zestawienia, pisząc o zintensyfikowaniu elementu śmiechu właśnie (B 175). Jeśli nie wspominałam o niej wśród innych omawianych wcześniej właściwości menippe, to dlatego, że należy ona do trochę odmiennego porządku, zdaje się pełnić wśród nich funkcję nadrzędną. Śmiech jest bowiem tym, co umożliwia odwracalność transgresyjnego ruchu menippe; tym, co pozwala narracji przechodzić tam i z powrotem między górą a dołem, zapuszczać się w najbardziej skrajne obszary ludzkiego doświadczenia – i wychodzić z tego bez szwanku. Śmiech sprawia, że menippea, poruszając ważne problemy, pozostaje gatunkiem lekkim i przyjemnym, skrojonym na ludzką miarę. Jakby to ujął Gombrowicz – pozwala unikać „przepaści i szczytów [...], wycofać się z »ostateczności«...” (D-1 279), zatrzymuje się w strefie „średnich temperatur” (D-1 145). Dlatego właśnie język menippe tak dobrze odpowiada celom literackim, jakie stawiał sobie autor *Dziennika*. W jego liście do Józefa Wittlina z 1951 roku czytamy:

Myślę jednak, że bodaj najistotniejszą cechą moją jest niepowaga. [...] Ta „niepowaga” położyłaby mnie jako pisarza, gdybym nie zdołał znów na dalszym planie ująć jej „poważnie”,

tj. gdybym nie był przeświadczony, że człowiek niepoważny jest właśnie autentyczny, że niepowaga jest konieczna i uzasadniona, że mistyfikacja i aktorstwo są zasadniczymi czynnikami życia³³.

Wyłożona tu myśl wynika bezpośrednio z Gombrowiczowskiego przekonania o nieusuwalnym dualizmie formy i życia, polegającym na tym, że formy stanowią jedyny sposób bytowania człowieka w świecie, ale równocześnie „nie są zgodne z istotą życia”; narzuca je kultura, lecz nie odpowiadają one istocie ludzkiej egzystencji. Wskutek tego, zdaniem Gombrowicza, „kulturze naszej nie możemy wewnętrznie sprostać” (D-2 10). Autor *Dziennika* stawiał sobie za cel odsłanianie kulisy tego teatru kultury, ujawnianie mechanizmów działających w sferze, którą nazywał międzyludzkością; odkrywanie „zasadniczych czynników życia” (udawania, mistyfikacji i niepowagi), które najczęściej – z różnych powodów – pozostają w ukryciu, są spychane na margines i wypierane. Stąd Gombrowiczowskie prowokacje, demaskacje, atakowanie wszystkiego, co uświęcone i nietykalne. Pisarz proponuje poznawanie kultury poprzez eksplorowanie tego, co ona poza siebie wyrzuca, poprzez badanie jej form skrajnych i zmarginalizowanych, i włączanie ich z powrotem w nurt oficjalny. To właśnie, m.in., nazywał Gombrowicz „przedzieraniem się przez nierzeczywistość do rzeczywistości”³⁴. I dlatego tak bliski jest mu menippejski, Lukianowski, poważnie niepoważny stosunek do poważnych form kultury: do filozofii i jej wielkich zagadnień, do wielkiej literatury, do uświęconych mitów. Menippejska niepowaga okazuje się bowiem sposobem na poważne zmierzenie się z otaczającą rzeczywistością.

Jan Błoński w eseju *Gombrowicz i rzeczy ostateczne* stwierdził:

Gombrowicz całkiem świadomie rozpisuje swoje życie na dwie części, powiedzmy, estetyczną i obywatelską. Jako radosny lub demoniczny artysta musi [...] zaglądać w otchłanie, zanurzać się w ciemności, w których rodzą się potwory i wykrzywia zło! Ale jako smutny i rozsądny członek społeczeństwa stara się te otchłanie ograniczać, rozświetlać ciemność i – w miarę ludzkich możliwości – to samo zło temperować³⁵.

Błoński wskazuje tutaj właśnie na oba wspomniane wcześniej, pozornie sprzeczne, dążenia literatury menippejskiej: na tendencję do zapuszczania się w najbardziej niebezpieczne rejony, z których właściwie nie ma powrotu, oraz na poszukiwanie dystansu i upodobanie do „średnich temperatur”. Z tym, że te dwie strefy, tak radykalnie rozdzielone przez Błońskiego, są u Gombrowicza wyjątkowo silnie splecione. Pisarzowi towarzyszy bowiem zdecydowane przekonanie, iż jako artysta uczestniczy on w kulturze (a więc i w sferze „obywatelskiej”) przede wszystkim poprzez swoją sztukę – w związku z tym wymiar artystyczny i wymiar obywatelski w żaden sposób nie mogą zostać odseparowane. Racja bytu pisarza wiąże się zarówno ze sferą życia społecznego, jak i ze sferą artystyczną.

A właśnie styl menippejski łączy te dwie tendencje. Pozwala, z jednej strony, zadawać śmiało pytania o kondycję literatury, dotykać jej najbardziej bolesnych paradoksów, które – potraktowane jako „ostateczne” – mogłyby prowadzić do

³³ W. Gombrowicz, J. Wittlin, J. Iwaszkiewicz, A. Sandauer, *Gombrowicz – walka o sławę. Korespondencja*. Cz. 1. Układ, przedmowa, przypisy J. Jarzębski. Kraków 1996, s. 56.

³⁴ W. Gombrowicz, *Testament*. Warszawa 1990, s. 10.

³⁵ J. Błoński, *Gombrowicz i rzeczy ostateczne*. W: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, s. 226.

stwierdzenia absurdałności sytuacji pisarza i wręcz do rezygnacji z tworzenia, z drugiej zaś strony – daje możliwość dystansowania się od tych paradoksów śmiechem, nieustannego obracania ich w żart i w zabawę, ku przyjemności swojej i czytelnika.

Abstract

MAGDALENA KOWALSKA
(Warsaw)

“DIARY” AS GOMBROWICZ’S MENIPPEAH

The article contains an analysis of menippean aspects of Witold Gombrowicz’s *Diary*, as based mainly on the presentation of menippean satire characteristics carried out by Mikhail Bakhtin in his *Problems of Dostoevsky’s Poetics (Problemy poetiki Dostoevskogo)*. Other important point of reference is the writing by one of the most eminent founder of the menippeah, Lucian of Samosata. The article points at a number of analogies not only between Lucian and Gombrowicz’s way of thinking and seeing the reality but also between their styles and specific formations in fiction. The menippeah proves to be a form of literature which best responds to the *Diary’s* writer temperament: it allows to a serious pit against the absurd of human existence and against the paradoxes of a writer’s condition but at the same time to relieve those absurds and paradoxes with laughter.